

SONIDO Y AFECTO EN EL PRIMER LOPE*

SIMON KROLL (Universidad de Viena)

CITA RECOMENDADA: Simon Kroll, «Sonido y afecto en el primer Lope», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVII (2021), pp. 203-224.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.399>>

Fecha de recepción: 29 de junio de 2020 / Fecha de aceptación: 20 de julio de 2020

RESUMEN

Este artículo analiza el uso de las asonancias en los romances de comedias tempranas de Lope de Vega, partiendo para ello de observaciones sobre la función de aspectos auditivos en otros autores y sobre el debate mimético de la época. Así, se podrá observar que las asonancias con /u/ y /o/ tónica aparecen con gran frecuencia en narraciones cargadas de afectos negativos. De manera que se concluye que Lope de Vega crea con la comedia nueva una forma poética en la que los afectos adquieren un grado de expresividad muy alto en las estructuras sonoras del verso.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; primer Lope; romances; asonancias; afecto.

ABSTRACT

This article analyses the use of assonances in the *romances* included by Lope de Vega in his early comedies, by comparing them to other author's observations on the role of auditory features and by examining their role in the contemporary debate on mimesis. We contend that assonances on /u/ and /o/ occur very frequently in scenes charged with negative affects. Thus, we conclude that with his *comedia nueva* Lope de Vega created a poetic form in which affects acquired a very high degree of expressiveness in the sonic structure of the verse.

KEYWORDS: Lope Vega; early plays; *romances*; assonances; affect.

* Este artículo forma parte del proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» (FWF, Austrian Science Fund, P32563-G). Agradezco a Carmela Fischer su revisión estilística y a Daniel Fernández Rodríguez, como coordinador del volumen monográfico, su ayuda en la finalización del artículo.

Lope de Vega no solo es uno de los grandes creadores del romancero nuevo, sino también el padre de la comedia nueva. Los años decisivos para la evolución de estas formas de la expresión literaria fueron los últimos decenios del siglo XVI. En ellos nació el romancero nuevo y se consolidó la fórmula de la comedia nueva.

En esta época no es la regla que la estructura polimétrica de las obras teatrales incluya romances, y Lope no parece ser el primero en considerar su potencial dramático. Comedias lopescas tempranas como *Los hechos de Garcilaso de la Vega* y *El príncipe inocente* no cuentan con este metro y el primero en incluirlo en una obra teatral parece ser Francisco de la Cueva y Silva en su *Farsa del obispo don Gonzalo*, como señala Felipe Pedraza [2016:529-530] en su edición del *Arte nuevo*. Según Pedraza [2016:530], es probable que a partir de 1588 el uso del romance en comedias lopescas sea, con pocas excepciones, constante. Efectivamente, si dividimos la temprana producción lopesca en obras con romance y aquellas que prescindan de él, se evidencia que la mayoría se decanta por otras formas:¹

Obras sin romances de la época 1579-1595:

Los hechos de Garcilaso de la Vega (¿1579-1583?)

El molino (antes de marzo de 1594, probablemente 1585-1589)

Belardo, el furioso (1586-1595)

Las ferias de Madrid (1587)

Los celos de Rodamonte (1588)

Los embustes de Fabia (1588-1595)

El ganso de oro (1588-1595)

El príncipe melancólico (1588-1595)

La infanta desesperada (¿1588-1595?)

Las burlas de amor (1589)

Los donaires de Matico (h. 1589)

1. Las siguientes dos tablas y las fechas indicadas se fundamentan en la base de datos ARTELOPE y en la cronología de Morley y Bruerton [1968], así como en recientes aportaciones de Daniel Fernández Rodríguez [2014].

El príncipe inocente (1590)

El perseguido (1590)

La ingratitud vengada (1590-1595, probablemente 1585-1595)

La serrana de Tormes (1590-1595)

Las justas de Tebas y reina de las Amazonas (anterior a 1596)

Obras con romances de la época 1579-1595:

<i>El hijo venturoso</i>	1588-1590	Romance en <i>í-a</i> (vv. 3251-3326, dos monólogos seguidos y enlazados)
<i>El mesón de la corte</i>	1588-1595	Romance en <i>-á</i> (vv. 961-1001, monólogo)
<i>El hijo de Reduán</i>	1588-1595	Romance en <i>á-a</i> (vv. 1258-1297, lectura de una carta)
<i>La traición bien acertada</i>	1588-1589	Romance en <i>á-a</i> (vv. 481-532, monólogo)
<i>El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia</i>	h. 1589	Romance en <i>á-o</i> (vv. 2493-2524, monólogo)
<i>El Grao de Valencia</i>	1589-1595, probablemente 1589-1590	Romance en <i>ó-e</i> (vv. 1754-1781, monólogo)
<i>El verdadero amante</i>	1590-1595	Romance en <i>í-o</i> (vv. 1636-1659, monólogo)

Dado que en estos años la fórmula de la comedia nueva todavía está en gestación, no sorprende que el uso tentativo del romance aún difiera mucho del que se le dará en el siglo XVII. En las siete comedias listadas, se pronuncia, con una sola excepción (*El hijo venturoso*), por parte de un único personaje. Se trata de monólogos en los que los diferentes personajes relatan historias de su pasado.

Estas tiradas giran curiosamente muchas veces en torno a un parto. Así nos cuenta en romance Belardo, de *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, el origen de Valentín:

Sabrás, poderoso Rey,
que una tarde, al tiempo cuando
en el mar de España asconde
el sol sus rubios caballos,
en la cumbre de aquel monte

estábamos repastando,
cuando de un noble mancebo,
al parecer, hijo de algo,
fuimos llamados a voces,
mezcladas con tierno llanto,
para socorrer su esposa,
que estaba cerca del parto,
que, viniendo peregrinos,
del mar soberbio arrojados,
de improviso le tomó
sentada al tronco de un árbol.
Corrimos yo y un vaquero,
y una pastora que al parto
asistió como mujer,
donde en sus rústicas manos
parió este mozo brüoso,
que fue Valentín llamado.

(Lope de Vega, *El nacimiento de Ursón y Valentín*, vv. 2576-2597)

La tradición narrativa de este metro se remonta a la Edad Media y fue subrayada por Lope en su *Arte nuevo*: «las relaciones piden los romances» (v. 309); no obstante, en el contexto del lenguaje dramático también podía adquirir otras funciones, como bien evidenció Daniele Crivellari [2015] en un artículo sobre *La hermosa Esther* y *La buena guarda*. En el primer Lope, sin embargo, las evocaciones del pasado que suele despertar el romance se unen a menudo al tema del parto, o sea, al motivo del origen por excelencia.

También en el caso excepcional antes alegado, que, según Morley y Bruerton [1968:121], podría ser el germen del uso del romance para diálogos, está presente esta temática. Quiero citar un extracto un poco más largo de esta tirada, porque revela un aspecto importante de la comedia nueva. Me refiero al romance de *El hijo venturoso*, en el que, a diferencia de los otros de la misma época, intervienen dos personajes. A pesar de ello no parece que se pueda decir que es un pasaje dialogado, antes se trata de dos monólogos seguidos y entrelazados. Primero narra Clara cómo tuvo que dejar a su hijo recién nacido y luego responde el Venturoso en la segunda parte de la tirada, revelando que él es el hijo abandonado:

CLARA Gozome y quedé preñada
 de un hijo que un triste día,
 por no querelle su padre,
 dejé [de un río a la orilla].²
 [...]
 Dejé mi hijo, en efeto,
 en razonables mantillas,
 con una cintilla al cuello
 y en ella algunas reliquias.
 Volvime a encubrir el parto,
 y entonces...

VENTUROSO Detente, amiga,
 si debo dar este nombre
 a quien de madre querría.
 Sabe que, aunque así me ves
 que mande, gobierne y rija,³
 soy un pobre labrador
 usado a cavar las viñas.
 Tuve por padre un villano,
 en una pequeña villa.
 Era Belardo su nombre
 y el de su mujer Belisa.
 Contábame muchas veces,
 cuando al campo con él iba,
 que me halló junto a Milán,
 de un río en la fresca orilla.
 Las mantillas bien mostraban
 mi nobleza y tu desdicha,
 y estas reliquias al cuello,
 si son estas las reliquias.

(Lope de Vega, *El hijo venturoso*, p. 437)⁴

2. En el manuscrito no autógrafo —Biblioteca de Palacio, II-461(1), p. 437— se lee «a la orilla de un r[...]». La intervención para salvar la asonancia se encuentra así en el texto digital de ARTELOPE —a cargo de Gemma Burgos Segarra—, y parece una buena solución al problema.

3. En el manuscrito no autógrafo —Biblioteca de Palacio, II-461(1), p. 437— se lee «que mando, gobierno y rij[...]». En el texto digital de ARTELOPE se edita «que mando, gobierno y rija», lectura que restaura la rima, pero que provoca una falta de concordancia entre los tres verbos. Propongo la enmienda «que mande, gobierne y rija» para resolver este último problema. En *Las Batuecas del duque de Alba* hay un verso parecido que dice «gobierne y rija este valle» (v. 278), que parece justificar esta intervención.

4. Cito directamente del manuscrito no autógrafo: Biblioteca de Palacio, II-461(1). En la edición

El romance le da forma al recuerdo, a menudo infeliz, del pasado. Clara y Venturoso construyen a través de la narración del pasado su identidad, y la unión de las dos partes bajo la forma del romance —incluso comparten un verso— les lleva a una interpretación feliz de los signos de identidad dejados atrás. Madre e hijo comparten un mismo metro en el momento de comprender su relación, paso que queda cristalizado en la forma misma del texto. La composición lingüística es la composición de afectos y su principio es lo mimético, constata Gerhard Poppenberg [2009:176].

De manera que Lope, al asentar la fórmula de la comedia nueva, no solo empieza a usar los diferentes metros para diferentes propósitos, sino que la transfiguración de estos en el uso teatral (un romance con varios interlocutores, por ejemplo) parece corresponder al deseo de representar miméticamente, mediante la forma, lo que se quiere decir. Los afectos de los dos personajes se vierten en versos cuya forma los lleva a una comprensión más profunda de su situación.

La construcción de sentido se forja en la comedia nueva a través de la construcción de la forma, y la forma es el medio de los afectos. Poco estudiado, pero de especial relevancia para esta lectura de los textos, es el uso de las asonancias en los romances. Ya Morley y Bruerton opinaron que conviene fijarse en ellas e incluyeron varias tablas sobre el tema en su *Cronología*. Sin embargo, muy poco se ha analizado desde entonces su (posible) función en el teatro de Lope de Vega.

Hay que considerar al respecto que ya en el romancero nuevo esta forma pasa por una evolución bastante compleja, pues tras la publicación de romanceros en la primera mitad del siglo XVI —como el *Libro en cual se contienen cincuenta romances* y el *Cancionero de romances* (Sánchez Jiménez 2015:11)—, Góngora, Lope y Quevedo realizan un arduo y profundo trabajo sobre la forma métrica del romance. Especialmente la apuesta por la rima asonante en el romancero nuevo contribuye a una mayor complejidad en su uso.⁵

Cuando hacia 1600 llega el romance a manos de Quevedo [...] en nada se parece a lo que fue cien o treinta años antes. Lope, Góngora y quienes se inspiran en ellos han conseguido darle la vuelta por completo: lo que en el romance era informe ha desaparecido para dar paso a una forma flexible pero definida; se ha convertido en cortesano

de Cotarelo, el pasaje se encuentra en la p. 220; en la de Gemma Burgos Segarra (ARTELOPE), en los vv. 3279-3326. Cotarelo no indica el problema de la rima en los dos versos comentados.

5. Véanse al respecto los trabajos de Saunal [1966] y Gornall [1995].

lo vulgar, lo arcaico en moderno, lo simple en complicado, lo monocorde en melodioso, operación alquímica que equivale a alzar un desafío, a hacer alarde de mágica destreza. (Blanco 2012:32-33)

Estos tres poetas trabajaron sobre la serie octosilábica y el conceptismo les hizo tratar de conferir a cada elemento formal un posible significado. En sus manos la elección de un ritmo o de una asonancia ya no depende de aspectos pragmáticos, como sería el uso de una asonancia fácil para conseguir muchas rimas, sino que corresponde al deseo de conseguir en el verso octosílabo, en las asonancias, un máximo de expresividad. Experimentan con rimas basadas en /u/, por ejemplo, y pronto las usarán principalmente para el tono burlesco —piénsese en la *Fábula de Píramo y Tisbe*—, aunque luego también las aprovechen para temas fúnebres. De manera que ya en el romancero nuevo, cada uno de sus elementos constitutivos puede cargarse de significado. Como decía Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: «Es como hidra vocal una dicción, pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto» (p. 560). Incluso algunas rimas consonantes en romances teatrales de Lope que a primera vista podrían parecer un descuido, se escribieron con funciones discernibles, como evidenció Daniel Fernández Rodríguez [2020:251]: «Esta clase de rimas constituye [...] no tanto un defecto métrico como un recurso poético intencionado, cuya presencia produce un efecto burlesco, que contribuye en general al tono más bien jocoso, o jocosero, que desprenden las escenas en liza».

Pretendo analizar a continuación cómo el romance en el teatro se convierte a partir de las primeras apariciones esporádicas, todavía en el primer Lope, en un metro altamente conceptual, que trata de usar cualquier elemento con una función. Los aspectos formales de la comedia se convierten en estos años en un medio de los afectos. Quiero centrarme, para esta cuestión, en el estudio de las asonancias, especialmente cuando estas presentan sonoridades menos usuales en el romancero viejo. En este no se conocen muchos ejemplos de asonancias basadas en /u/, fuesen agudas o llanas,⁶ y Lope tampoco parece haberse servido de ellas en su romancero poético, mientras que en sus comedias sí aparecen.

6. Está, por ejemplo, el «Lamento de la Cava», en el que el uso de la rima basada en una letra de tono “oscuro” parece justificarse por la temática del texto. Véase la *Pan-Hispanic Ballad Database* de Petersen.

En el paso al teatro, el uso de las asonancias adquiere funciones cada vez más discernibles, pues, como afirmó Felipe Pedraza [2016:530], «los dramaturgos de la comedia nueva supieron extraer las inmensas potencialidades del romance viejo para la narración, pero también el colorido y la prestancia de los romances nuevos o artísticos de la década de 1580». A medida que se va fijando la fórmula de la comedia nueva, la función de los elementos sonoros de los diferentes metros se cristaliza. Echando un vistazo breve a la época de los noventa del siglo XVI, se evidencia que el romance ya es un elemento esencial del teatro lopesco. Después de 1588 apenas hay alguna comedia que no lo contenga. Como ya pusieron de relieve Morley y Bruerton [1968:126], predominan entre las asonancias las basadas en /a/ y /e/, y también sigue estando presente la noción del romance como forma de las grandes narraciones.

En este panorama sonoro centrado en la /a/ y la /e/, destacan algunas pocas obras en las que aparecen asonancias basadas en /u/. La más temprana que asuena con una /u/ tónica es la comedia *San Segundo de Ávila*, de 1594. Una tirada de esta obra rima en *ú-o*, y, en contra de lo que podría esperarse, no se trata de un pasaje del santo o de una celebración de su nombre. Antes, al contrario, se trata de la asonancia de un romance pronunciado por la Idolatría. La obra dramatiza la cristianización de España gracias a las actividades de san Diego y de san Segundo, obispo de Ávila. Frente a estos avances, los agentes del mal se reúnen al comienzo de la tercera jornada a fin de trazar una estrategia para detenerlos. En este contexto la Idolatría lanza un discurso, desesperado desde su punto de vista, en el que describe la pérdida de la religión pagana en España:

Este [San Segundo] con su voz divina
tanto ha hecho y tanto pudo,
que de conocer a Cristo
no queda avilés ninguno;
ni hallarás ídolo en templo,
con tener en ella muchos,
sino aquel palo cruzado
que de infamia han hecho triunfo.

(Lope de Vega, *San Segundo de Ávila*, p. 85)

Hacia el final expresa su horror ante la situación:

Cúbrete, mísero infierno
de tristeza y negro luto,
que ya camina a los cielos
la mayor parte del mundo.

(Lope de Vega, *San Segundo de Ávila*, pp. 85-86)

Así las cosas, podemos constatar que Lope parece querer destacar con esta asonancia el discurso de un agente del mal y, también, caracterizar con ella no solo el horror o miedo que el demonio y sus compañeros podrían causar en escena, sino también el pánico que ellos mismos supuestamente sienten ante su inminente derrota.

Dos años después, en 1596, Lope de Vega vuelve a servirse de esta asonancia en una obra teatral, *El marqués de Mantua*. El uso que le da en esta pieza confirma la hipótesis según la cual romances semejantes destacan por su sonoridad y sirven a menudo para narraciones de tono sombrío.⁷ En *El marqués de Mantua* es el Nuncio el que relata cómo murió, condenado a muerte en el cadalso, Carloto, príncipe sucesor de Carlomagno. Escuchemos un extracto:

«¡A Dios, padre! ¡A Dios, amigos!
¡A Dios, hermano Rodulfo!»,
dijo, y atada la venda
sobre los ojos enjutos,
halló el cuchillo la mano
del siempre odioso verdugo.
Y como la espiga cae
madura en el mes de julio,
que la hoz del segador
lleva en sus dientes menudos,
diciendo «Jesús» tres veces,
como otro Pablo segundo,
de quien él era devoto,
pagó a la muerte el tributo.
Luego, entonces, hasta el cielo
el alborotado vulgo

7. Para un análisis de la estructura polimétrica de esta obra, véase Antonucci [2007].

levantó con un ¡ay! triste
un alarido confuso.
Y viose en el mismo instante
que todos quedaron mudos;
que la misma admiración
los dejó como difuntos.
Echáronle un paño negro
—no sé cómo el llanto sufro—
con armas atravesadas
de un lambeo azul oscuro,
señal de príncipe muerto
sin heredar, y en un punto,
en los hombros de los grandes,
sobre un túmulo se puso.

(Lope de Vega, *El marqués de Mantua*, vv. 2831-2860)

Aunque supone salirse dos años de la franja temporal a que se dedica este volumen monográfico, quisiera abrir la perspectiva hacia adelante para comprobar que la tendencia que ya se ha visto en *San Segundo de Ávila* y en *El marqués de Mantua* se mantiene también en los años posteriores.

En *Las Batuecas del duque de Alba* (1598-1603) aparece un demonio que, como ha analizado Luis González Fernández [1998], se caracteriza de manera poco usual para el teatro, puesto que el uso del sátiro como máscara del demonio no es, según él, frecuente en las tablas. La acotación reza: «Sale un Demonio en forma de sátiro, media máscara hasta la boca, con cuernos, hasta la cintura un desnudillo de cuero blanco, y de la cintura a los pies de piel, a hechura de cabrón, como le pintan» (v. 1650Acot). El demonio sale invocado por un personaje de la obra que no quiere aceptar la llegada de los signos del cristianismo a Las Batuecas. Recuérdese que la comedia pone en relación la toma de Granada y el descubrimiento de algunos descendientes de los godos olvidados del cristianismo, de manera que las dos tramas conceptualizan juntas la vuelta plena de España a la fe cristiana. Frente a semejante situación el demonio responde a la invocación con un discurso desesperado:

DEMONIO Ya no me pidas, Adulfo,
que a tus preguntas acuda
con el gusto que solía,
sin replicarte a ninguna.
Ya no me pidas que forme
tempestades cuya furia
abrasen los verdes campos,
y los ganados destruyan.
Ya no me pidas que escriba
letras en la blanca luna,
y que en nublados al sol
tiña la cabeza rubia.
No me pidas que entenezca
la voluntad que más dura
se resiste a quien la adora,
y que mi fuego la infunda.
Porque me voy desta tierra
en cuya verde espesura
estuve seiscientos años
con tan próspera fortuna
y en quietud, cuando Rodrigo
por una loca hermosura
rindió la mísera España
a la africana coyunda.
Y de aquí salgo en el tiempo
que Isabel, Judith segunda,
mi cama, como a Olofernes,
baña de sangre de injuria.
Mujer me dio grande parte
de España, y mujer procura
quitármela, que mujer
fue siempre mi desventura.
No me voy deste rincón
cuyas campañas profundas
cerró la naturaleza
destas nevadas colunas;
porque aquí viene a Isabel,
que de Isabel la hermosura

del moro en Granada agora
está eclipsando las lunas.
Voyme porque en estos riscos
apenas hay peña alguna
donde no estén los dos palos,
que por dármelos se cruzan.
Esta fiera que ha venido
ha dado en esta locura:
dos mil señales ha puesto,
dame licencia que huya,
que tienen tanto poder,
desde aquella sangre pura
que los convirtió en el mundo,
que por su coral me apunta
el hombre, y nunca me yerra,
que apenas el alma escuda
con esta ballesta santa
cuando mis ojos deslumbra.
Todos cuantos palos ves
por estas peñas desnudas,
tantas flechas me han tirado
aquellas manos injustas.
Nuestra amistad se acabó,
así los tiempos se mudan,
de una Alba seréis vasallos,
que el sol de Cristo os anuncia.
Ya no nos veremos más,
una mujer fue la culpa,
seis siglos os engañé,
Cristo vive, su Cruz triunfa.

(Lope de Vega, *Las Batuecas del duque de Alba*, vv. 1651-1718)

Luis González [1998:122] opina que el pasaje es cómico o incluso burlesco: «Tras las grandiosas palabras de derrota del demonio, en las que expresa su dolor por verse obligado a dejar el valle que ha mantenido en el engaño, las palabras del hechicero no hacen sino aumentar el tono cómico de la escena que muestra primero el fracaso del hechicero, y después el del demonio». El carácter cómico del pasaje me parece

objeto de dudas. Primero, hay que decir que Adulfo no fracasa en la invocación del demonio, por lo que revela en este instante su verdadero carácter de aliado del mal. A esto se añade la sonoridad del fragmento, que, poniéndolo en relación con los otros dos pasajes que vimos, no parece tener aspecto cómico alguno, sino que podría ser una señal auditiva de disonancia. Este romance da forma a un monólogo del demonio, que en ese instante tiene que reconocer su derrota. Lo hace rimando en posición tónica aquella letra que en la tradición de las metáforas fonéticas se describe casi sin excepción como una letra oscura, apta para asuntos de horror. Sirva de ejemplo esta descripción de Vossius, que dice de la /u/: «convenit autem rebus occultis obscurisque» (*Tractatus philologici de rhetorica*, p. 152). A pesar del triunfo que significan su huida y derrota, el pasaje sin embargo contiene elementos de horror, puesto que es el demonio el que habla, y su aparición un tanto inesperada implica al menos una última posible conspiración contra el avance del cristianismo en las montañas de Las Batuecas y los últimos terrenos moros en el sur de España. Antes que de un pasaje cómico, parece que podemos hablar aquí, teniendo en cuenta la materialidad acústica del mismo, de una puesta en escena del miedo u horror transcendental diabólico, aunque desemboque en este caso en el triunfante grito «Cristo vive».

Lope de Vega podría recurrir, como ha dicho Luis González Fernández [1998:119], a una tradición que representaba al demonio como un sátiro, a la que Lope alude en la acotación cuando anota «*como le pintan*». Así pues, en el aspecto visual Lope acude a una tradición existente, pero, mediante el uso de la asonancia con una /u/ tónica, en el plano auditivo crea otra distinta: la de caracterizar con este sonido momentos decisivos del demonio, de otros aliados del mal o escenas de horror o miedo. Como ya se ha demostrado en varios artículos, la caracterización del mal con esta rima parece una constante de la comedia nueva, que se puede observar en Lope, Montalbán, Calderón o Sor Juana.⁸ Si bien el uso de esta sonoridad con dicha función ya se había preparado en el romancero nuevo y la frecuente descripción metafórica de la /u/ como una letra oscura también contribuyó a ello, parece crucial que, ya en los primeros años de la comedia nueva, Lope se sirva de este sonido para la creación de momentos de miedo y horror. De manera que, si bien en este caso la tirada termina en un grito de triunfo del cristianismo, no deja de ser

8. Véase Kroll [2019a, 2019b y en prensa]. Ahí se puede comprobar que las asonancias basadas en /u/ sirven a los dramaturgos más grandes del siglo XVII como señal auditiva de catástrofe.

una representación del horror metafísico, un momento del desenmascaramiento del mal, que, en el momento de irse, confiesa que había controlado la suerte de España durante seis siglos.⁹

Otra sonoridad que destacará en el siglo xvii por su tono sombrío es la asonancia en *ó-o*. Calderón caracterizará con ella pasajes del demonio y demás personajes soberbios como Semíramis, Enrique VIII, Faetonte y otros (Kroll 2019a). También el uso semántico de esta sonoridad específica parece que se ha ido fijando durante los primeros decenios de la comedia nueva.

Del panorama de la composición polimétrica de los años noventa, destaca la obra *Arauco domado* (1599). De entrada, ya llama la atención por sus diez tiradas de romance, que es un valor no alcanzado por ninguna obra de esta época. Este hecho probablemente se deba a la temática guerrera y heroica, que requiere muchas narraciones y discursos de espíritu altivo. El propio Lope relaciona el género del romance, tratando de dignificarlo (Sánchez Jiménez 2013:422-423), con la temática heroica en el prólogo que incluye en la edición sevillana de las *Rimas* de 1604, en la que añade poemas de metros variados a los doscientos sonetos ya publicados en 1602:

9. Aunque en este artículo no podamos abarcar muchas más obras, en un breve vistazo a comedias lopescas posteriores se hace evidente sin embargo que el uso de la connotación negativa que parecen despertar romances con /u/ tónica no se ciñe a pocas piezas. Así, el romance en *ú-e* de *El sol parado* (vv. 692-765) da forma a un discurso de Gazul que reta al maestro de Santiago; en *El postrer godo de España* asuena en *ú-e* la narración de la boda entre Rodrigo y Zara, joven musulmana convertida al cristianismo (vv. 656-739), que a continuación se revela como el núcleo de las nefastas decisiones del rey Rodrigo, por las que se pierde la España visigoda; en la comedia bíblica *La historia de Tobías*, presenciamos en *ú-e* cómo el viejo Tobías se queda ciego por los excrementos de unos pájaros, episodio que representa la fuerza de su fe, que ni en tan grande desesperación pierde su confianza en Dios (vv. 833-950); en *Lo que hay que fiar del mundo* rima en *ú-e* la ejecución del durmiente Leandro, dictaminada por Selín (vv. 3099-3184); en *Los Prados de León* asuena en *ú-e* el destierro de Nuño de la corte, momento de máxima desesperación del personaje principal (vv. 1858-2007); *El Amor enamorado* cambia al romance en *ú-e* cuando irrumpe la serpiente Fitón en el valle (vv. 285-408), la misma asonancia con la que, en *Roma abrasada*, le cuentan a Claudio que, en su ausencia, su mujer se casó con otro. Finalmente, en *El hidalgo Bencerraje* oímos en *ú-o* la narración de la presunta ejecución de don Juan, momento al que asiste incluso su esposa Elvira. Aunque poco después se entera de que las artimañas de Jazimín pusieron a salvo a su marido y la escena incluso termina en un lamento fingido y burlesco, es evidente que no está exenta de horror y miedo (vv. 1032-1111). Esta obra sería, pues, un ejemplo de la oscilación entre burla y horror relacionada con la /u/, que parece tener una mayor presencia en el romancero nuevo. En una de las pocas comedias risibles del listado, *Los embustes de Celauro*, oímos con esta asonancia cómo se enamoró Celauro de Fulgencia, episodio que constituye el núcleo de la obra. Al tratarse de una pieza cómica, este enamoramiento no tiene consecuencias nefastas, a pesar de que Fulgencia esté ya casada con el amigo de Celauro, Lupercio (vv. 753-828). Así las cosas, el amor de Celauro por Fulgencia causa no pocas desgracias durante la obra, pero, al tratarse de una pieza cómica, el final es feliz.

Hallarás tres églogas, un diálogo, dos epístolas, algunas estancias, sonetos y epitafios fúnebres, y dos romances, que no me puedo persuadir que desdigan de la autoridad de las *Rimas*, aunque se atreve a su facilidad la gente ignorante, porque no se obligan a la corresponsión de las cadencias. Algunos quieren que sean cartilla de los poetas; yo no lo siento así, antes bien los hallo capaces, no solo de expresar y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de numeroso poema. Y soy tan de veras español, que por ser en nuestro idioma natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación. Los versos sueltos italianos imitaron a los heroicos latinos, y los españoles en estos, dándoles más la gracia de los asonantes, que es sonora y dulcísima.¹⁰

Interesante para el propósito de este artículo es la tirada en ó-o de los vv. 310-415. Se da cuando los araucanos tratan de conjurar con artes mágicas un pronóstico del futuro que les espera.¹¹ Desde la perspectiva cristiana opera en semejantes augurios nada menos que el diablo mismo:

Retírense, y el viejo ponga un ramito en el suelo y una vedija de lana encima.

PILLALONCO Ya pongo el ramo y la vedija encima
 de la lana más cándida apartada.
 ¿Qué aguardas, pues? ¿Que tu tiniebla oprima?
 Ponte en ella, Pillán, y, la dorada
 faz descubierta, dime lo que sabes
 deste español y su vecina armada.
 [...]

Salga por el escotillón Pillán, demonio, con un medio rostro dorado y un cerco de rayos como sol en la cabeza y el medio cuerpo con un justillo de guadamacé de oro.

(Lope de Vega, *Arauco domado*, vv. 300-305)

La conversación entre Pillalonco y Pillán, o sea el demonio, se realiza en un romance en ó-o:

10. Cfr. Lope de Vega, *Rimas*, p. 163. Sobre la expresión de «la corresponsión de las cadencias», véase Sánchez Jiménez [2013], y para el análisis rítmico de romances lopescos, la tesis doctoral de Jacobo Llamas Martínez [2019].

11. Desde la *Farsalia* de Lucano es un motivo común del género épico. Entre las epopeyas de tema araucano también aparece en *La Araucana*, de Ercilla, así como en *El Arauco domado*, de Pedro de Oña. Véanse al respecto Mata Induráin [2012] y Faúndez Carreño [2018].

PILLALONCO Cuéntame, Pillán divino,
 quién es aqueste famoso
 capitán que del Pirú
 viene a Chile sobre el hombro
 del mar Antártico dando
 tanto miedo a nuestro polo
 que los fieros araucanos,
 de Valdivia vitoriosos,
 los nunca vencidos pechos
 bañan en cobarde asombro.

PILLÁN Noble sacerdote mío,
 generoso Pillalonco:
 este capitán que viene,
 puesto que le veis tan mozo,
 en vuestros rebeldes cuellos
 pondrá el yugo poderoso
 de Carlos Quinto y Filipe
 no más de en dos años solos.

(Lope de Vega, *Arauco domado*, vv. 310-327)

La invocación de la deidad indígena Pillá y el augurio de la futura derrota se expresan en un romance en *ó-o*. Antes habíamos mencionado la tradición de las metáforas fonéticas; en ella, la «o» recibe a menudo descripciones parecidas a la «u». Así decía Vossius, en el mismo texto arriba citado, de la «o»: «O, quando corripitur, rebus in subitis maxime locum habet. Iccirco hoc usus est Maro ad signandam subitam Palinuri mortem [...] Etiam sublimem, ac grandem efficit orationem» (*Tractatus philologici de rhetorica*, p. 152).¹² El fonosimbolismo tiene una larga tradición

12. Al igual que en el caso de las asonancias con vocal tónica en /u/, un breve vistazo, en absoluto exhaustivo, evidencia ya que la asociación de la *ó-o* con un tono sombrío está presente también en obras posteriores de Lope. Confío en que futuros estudios corroborarán las hipótesis aquí presentadas. Sirvan por ahora de prueba las obras *Fuente Ovejuna*, *La madre de la mejor*, *El blasón de los Chaves de Villalba*, *El primero Benavides*, *El caballero de Olmedo* y *El laberinto de Creta*. En esta última pieza asuena en *ó-o* la narración del enamoramiento de Pasife y el nacimiento del minotauro (vv. 249-352). Rodrigo, el antagonista del caballero de Olmedo, expresa en este metro su rabia y sus celos tras una caída (vv. 2014-2077). Mendo, de *El primero Benavides*, rima estas letras cuando cuenta en romance su afrenta y la deshonra que sufrió en la corte, así como su preocupación por el joven rey Alfonso, de apenas seis años, por cuya custodia se teme (vv. 574-669). En *El blasón de los Chaves de Villalba*, Isabel aparece en el muro de la sitiada Bari para descargar una dura arenga (en *ó-o*) contra los enemigos franceses (vv. 1499-1534), quienes a continuación abandonarán la ciudad sitiada.

en Europa que arranca de hecho con el *Crátilo* de Platón, aunque los tratados de Dionisio de Halicarnaso (*De compositione verborum*) serán para el Renacimiento y Barroco europeo los textos más importantes al respecto. María José Vega [1992] estudió en detalle este debate, que estuvo plenamente presente en la España de Lope. Valga aquí el tratado de Vossius como ejemplo, puesto que reúne dos características importantes para el tema de este artículo. Por un lado, pone de manifiesto cómo las tesis fonosimbolistas se elaboraron a partir de textos literarios, principalmente la *Eneida*, y, por otro, evidencia que las caracterizaciones de los tratados coinciden con el uso que podemos observar en la poesía dramática.

La escena de un conjuro mágico iniciado por los indígenas que más resistencia opusieron a los avances imperiales en las Américas, así como la aparición del demonio, aunque venga con noticias negativas para los oponentes de los españoles, parecen justificar el uso de esta sonoridad en *ó-o*, que expone, tal y como opina Vossius, el peso del discurso y de la situación. También la asonancia en *ó-o* parece contribuir, pues, a la creación de escenas sombrías, discursos diabólicos y encendidos, o demás desastres representados y descritos en escena.

Podemos concluir, por tanto, que desde el comienzo de la comedia nueva algunas asonancias adquieren funciones discernibles, como, por ejemplo, la de subrayar el afecto de miedo u horror que un determinado pasaje quiere despertar. En esta fase de la comedia nueva Lope de Vega parece encontrar en las distintas posibilidades expresivas del romance diferentes funciones. Las dos letras que en el debate mimético casi siempre se describen como las dos letras oscuras, la /o/ y la /u/, parecen convertirse en las tablas en señales auditivas de catástrofe. Mientras se va configurando esta nueva fórmula teatral, se empieza a cristalizar un lenguaje sonoro concreto que aprovecha las diferentes tonalidades del idioma. En el lenguaje formal de la comedia nueva, los afectos encuentran un medio muy importante de su expresión; uno de los secretos del éxito del primer Lope entre el público podría ser

Fuente Ovejuna asuena en *ó-o* al final del primer acto cuando el comendador está a punto de violar a Laurencia, a la que solo la intervención de Frondoso con una ballesta la salva por el momento (vv. 723-860). En *La madre de la mejor* incluso hay dos pasajes con esta asonancia, uno en el primer acto y otro en el segundo. El primero (vv. 665-778) presenta a Joaquín desesperado por no tener hijos, al que ni la mayor exuberancia de la naturaleza, evocada por los zagales, puede alegrar. El segundo pasaje es festivo (vv. 1668-1729), por lo cual se escapa del tono de los demás fragmentos mencionados; no obstante, es un rey negro el que pronuncia el romance jocoso en *ó-o*, conqua la elección de la rima también podría tener que ver con el intento de caracterizar la otredad de este monarca.

precisamente este mimetismo afectivo que permite la polifonía y diversidad de sus formas métricas.

Puede decirse, por tanto, que ya en obras tempranas de Lope se va forjando un lenguaje poético-sonoro que aprovecha hasta los elementos más ínfimos, como las asonancias, para la expresión de los afectos, y que dominará la fórmula de la comedia nueva desde Lope hasta Sor Juana.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «Polimetría, tiempo y espacio teatral en algunas obras de tema caballeresco del primer Lope», en *Métrica y estructura dramática en el teatro de Lope de Vega*, ed. F. Antonucci, Reichenberger, Kassel, 2007, pp. 31-82.
- BLANCO, Mercedes, *Góngora o la invención de una lengua*, Universidad de León, León, 2012.
- CRIVELLARI, Daniele, «¿Las relaciones piden los romances? Métrica y narración en dos comedias de Lope de Vega (1610)», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXI (2015), pp. 1-28.
- FAÚNDEZ CARREÑO, Rodrigo, «Ingenio etnográfico y tradición poética en el Canto II de “Arauco domado” de Pedro de Oña (1596)», *Hipogrifo*, VI 1 (2018), pp. 587-602.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*», *Studia Aurea*, VIII (2014), pp. 277-314.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Daniel, «¿Defecto métrico o efecto cómico? Las rimas consonantes en los romances teatrales de Lope», *Arte nuevo (Sonido y sentido en la literatura del Siglo de Oro*, coord. S. Kroll), VII (2020), pp. 242-278.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «“Como le pintan”. La figura del demonio en *Las Batuecas del duque de Alba*, de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, IV (1998), pp. 115-126.
- GORNALL, John, «Assonance in the Hispanic Romance: Precept and Practice», *The Modern Language Review*, XC 2 (1995), pp. 363-369.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras completas, Tomo II. El Héroe, El Político, El Discreto, Oráculo manual, Agudeza y arte de ingenio, El Comulgatorio, Escritos menores*, ed. E. Blanco, Biblioteca Castro, Madrid, 1993.
- KROLL, Simon, «La construcción poética del personaje calderoniano: sobre la asonancia en ó-o en Calderón», *Anuario Calderoniano*, XII (2019a), pp. 261-282.
- KROLL, Simon, «La sonoridad de la culpa y de la gracia en los autos sacramentales de Calderón: el caso de *La vida es sueño*», *Hipogrifo*, VII 2 (2019b), pp. 433-444.
- KROLL, Simon, «Sonido y sentido en Lope, Montalbán, Calderón y Sor Juana», en prensa.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, *El ritmo acentual en treinta y tres romances de juventud atribuidos a Lope de Vega*, tesis doctoral dirigida por Antonio Sánchez Jiménez, Université de Neuchâtel, Neuchâtel, 2019.

- MATA INDURÁIN, Carlos, «El imaginario indígena en el *Arauco domado* de Lope de Vega», *Taller de Letras*, n° extra 1 (2012), pp. 229-252.
- MORLEY, S. Griswold, y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega. Con un examen de las atribuciones dudosas, basado todo ello en un estudio de su versificación estrófica*, trad. M.R. Cartes, Gredos, Madrid, 1968.
- OLEZA SIMÓ, Joan, dir., *ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, Universitat de València, Valencia, 2011-2020, en línea, <<http://artelope.uv.es>>. Consulta del 12 de junio de 2020.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y Pedro CONDE PARRADO, eds., *Lope de Vega, Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- PETERSEN, Suzanne, *Pan-Hispanic Ballad Project*, University of Washington, 2002-2020, en línea, <<http://depts.washington.edu/hisprom/>>. Consulta del 12 de junio de 2020.
- POPPENBERG, Gerhard, «Vom Pathos zum Logos. Überlegungen zu einer Theorie figurativer Erkenntnis», en *Was ist eine philologische Frage? Beiträge zur Erkundung einer theoretischen Einstellung*, ed. J.P. Schwindt, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2009, pp. 160-191.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Teorizando lo natural: Lope de Vega reflexiona sobre el romance», *Edad de Oro*, XXXII (2013), pp. 407-430.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., *Lope de Vega, Romances de juventud*, Cátedra, Madrid, 2015.
- SAUNAL, Damien, «Une conquête définitive du “Romancero nuevo”: le romance assonancé», en *Mélanges a la mémoire de Jean Sarrailh*, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, París, 1966, vol. 2, pp. 355-375.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El Amor enamorado*, ed. E. Ioppoli, en *La vega del Parnaso*, dirs. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2015, vol. III, pp. 41-191.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arauco domado*, ed. E. López Jover, ARTELOPE-Universitat de València, Valencia, 2015, en línea, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0501_AraucoDomadoPorElExcelentisimoSenorDonGarciaHurtadoDeMendoza.php>. Consulta del 15 de julio de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos*

- latinos*, eds. F.B. Pedraza Jiménez y P. Conde Parrado, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Las Batuecas del duque de Alba*, ed. L.C. Souto, ARTELOPE-Universitat de València, Valencia, 2014, en línea, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0519_LasBatuecasDelDuqueDeAlba.php>. Consulta del 15 de julio de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El blasón de los Chaves de Villalba*, ed. J.J. Rodríguez Rodríguez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, coords. R. Valdés y M. Morrás, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. III, pp. 1187-1361.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El caballero de Olmedo*, ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 1983.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los embustes de Celauro*, ed. M. Presotto, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, vol. III, pp. 1221-1350.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Fuente Ovejuna*, ed. M.G. Profeti, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. II, pp. 829-964.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hidalgo Bencerraje*, ed. I. Resta, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. II, pp. 787-952.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo venturoso*, en *Comedias de Lope de Vega (et al.)*, Biblioteca de Palacio, II-461(1), pp. 398-441.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo venturoso*, ed. G. Burgos Segarra, ARTELOPE-Universitat de València, Valencia, 2016, en línea, <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0674_ElHijoVenturoso> Consulta del 15 de julio de 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El hijo venturoso*, ed. E. Cotarelo, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (Nueva edición)*, Tipografía de la “Revista de archivos”, Madrid, 1916, vol. I, pp. 185-223.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La historia de Tobías*, ed. M. Cuiñas Gómez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XV*, coord. L. Sánchez Laílla, Gredos, Madrid, 2016, vol. II, pp. 669-804.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El laberinto de Creta*, ed. S. Boadas, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d’Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. II, pp. 1-132.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Lo que hay que fiar del mundo*, eds. J.E. Laplana Gil y L.

- Sánchez Laílla, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. II, pp. 337-484.
- VEGA CARPIO, Lope de, *La madre de la mejor*, ed. E. Canonica, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. II, pp. 513-646.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El marqués de Mantua*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XII*, coord. J.E. Laplana Gil, Gredos, Madrid, 2013, vol. II, pp. 3-156.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia*, eds. P. Campana y J. Mayol Ferrer, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1997, vol. II, pp. 981-1148.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El postrer godo de España*, ed. J. García López, en *Comedias de Lope de Vega. Parte VIII*, coord. R. Ramos, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2009, vol. II, pp. 723-870.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Los Prados de León*, ed. V. Pineda, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVI*, coords. F. d'Artois y L. Giuliani, Gredos, Madrid, 2017, vol. I, pp. 379-532.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El primero Benavides*, ed. S. Iriso Ariz, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. S. Iriso, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 1998, vol. II, pp. 839-1022.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas*, ed. F.B. Pedraza Jiménez, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1993, vol. I.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Roma abrasada*, ed. V. Roncero, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XX*, coords. D. Fernández Rodríguez y G. Gómez Sánchez-Ferrer, Gredos, Madrid, en prensa.
- VEGA CARPIO, Lope de, *San Segundo de Ávila*, ed. J. Arribas, Caja de Ahorros de Ávila, Ávila, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sol parado*, ed. F. Plata, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, eds. D. Crivellari y E. Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. II, pp. 351-512.
- VEGA RAMOS, María José, *El secreto artificio: qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, CSIC, Madrid, 1992.
- VOSSIUS, Gerardus J., *Tractatus philologici de rhetorica, de poetica, de artium et scientiarum natura ac constitutione*, P. & J. Blaeu, Ámsterdam, 1697.